

Gatos es, a diferencia de los otros dos textos tratados en este estudio, es la típica colección de fábulas y ejemplos breves destinados a una moralización social y a la crítica de personajes que han sido capaces de corromper su vida y su oficio, hecho que constituye una advertencia a los receptores.

La elección acertada de las tres obras: el *Libro de los Gatos*, el *Libro del caballero Zifar* y el *Libro del Conde Lucanor*, para el estudio exhaustivo de la fábula en la literatura castellana del siglo XIV demuestra la vivacidad del género, la adecuación al contexto y sobre todo al tipo de discurso en que se incluye. Esto nos lleva a pensar que la investigación filológica sobre la fábula en la Edad Media hispánica aún dará muchos frutos y que iniciativas como las del presente libro son necesarias y enriquecedoras por lo que no podemos más que congratularnos y agradecer a los editores esta útil publicación.

Para finalizar, cabe destacar también que este estudio y antología comentada de fábulas medievales, hunde sus raíces en la obra de D. Francisco Rodríguez Adrados, su erudición y lucidez han constituido un magisterio para las posteriores generaciones de estudiosos del fenómeno narrativo y sapiencial de la fábula. El trabajo que aquí hemos reseñado representa, pues, un apasionante viaje por la primitiva narrativa breve medieval.

Llúcia MARTÍN PASCUAL
Universitat d'Alacant
llucia.martin@ua.es

TOMASSETTI, Isabella, *Cantaré según veredes. Intertextualidad y construcción poética en el siglo XV*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2017, 352 pp. ISBN: 978-84-1692-218-5 / 978-3-95487-528-3.

No se hallan reñidas las metodologías críticas contemporáneas con el examen de los textos literarios antiguos, sobre todo cuando esas corrientes de análisis se adecuan perfectamente a los procesos de transmisión y de recepción a que esas obras se ajustan. Tal ocurre con uno de los procesos de difusión textual y de recreación de materias diversas más habitual de la poesía cancioneril: el uso de citas dentro de poemas que, de ese modo, se apoyan en el prestigio de poetas reconocidos o se convierten en cauce de un saber proverbial, obligando a los receptores a participar de un desarrollo de ideas que, de algún modo, los envuelve y los explica en cuanto grupo que participa de un ámbito de cortesía que tiene que garantizar estos cauces de formación o de definición ideológica. Tal es el objeto de esta innovadora monografía en la que I. Tomassetti lleva trabajando prácticamente veinte años, puesto que su tesis de licenciatura, de 1996, se dedicaba al estudio de las glosas en el *Cancioneiro geral* de García de Resende. Esa línea

de investigación, nunca interrumpida, ha cuajado en numerosos artículos y comunicaciones presentadas a congresos, con resultados que le sirven para explicar el modo en que se construyen los poemas en el siglo xv mediante un continuo trasvase de materiales entre diferentes composiciones. De ahí, la importancia de poner en juego las perspectivas acuñadas por la intertextualidad, retomando una vía de análisis que había ya ensayado en un trabajo presentado en el II Congreso Internacional dedicado al *Cancionero de Baena*. Merece examinar con detalle las líneas de contenido con que se arma este volumen.

I. Tomassetti comienza valorando el fenómeno de la intertextualidad, que considera cambiante conforme a las direcciones que adopta la crítica: en principio, designa cualquier contacto entre textos diferentes, pero también sirve para valorar la función y los efectos dialógicos que pueden establecerse entre distintos productos literarios. Más que una teoría, la intertextualidad se ha convertido en un método de análisis, que puede complementarse con la teoría de la recepción. Se trata de examinar y de valorar las dinámicas de los contactos intertextuales, sus razones genéticas y los efectos que producen en los textos. La dimensión intertextual pone de manifiesto el movimiento continuo de esas obras, su dinamismo, sus implicaciones históricas y pragmáticas, también la memoria de la que son portadoras.

Elegida la poesía cancioneril como campo de estudio, Tomassetti se centra en unas concretas tipologías textuales, identificando tres desarrollos específicos en los que es reconocible la práctica de la cita; el primero se refiere al «decir de refranes», que considera un subgénero caracterizado por la incorporación de paremias en poemas de tono amatorio; el segundo corresponde a los «decires de estribillos», que pueden denominarse «decires con citas» y que presuponen la inserción de fragmentos líricos exógenos; el tercero se centra ya en la glosa, el único que puede considerarse un género lírico en sentido estricto; se ha evidenciado, además, la afinidad formal y funcional entre los poemas con citas y las glosas.

Se aúnan, por tanto, en este volumen la orientación taxonómica, por la descripción textual y la clasificación de tipos a que se procede, con las valoraciones filológicas sobre los textos estudiados. Por ello, se ha recurrido a las fuentes para poder incluir en los aparatos críticos las lecciones que se transmiten mediante citas y glosas. No puede olvidarse que la supervivencia de muchos textos de la tradición lírica castellana se debe al auge de las técnicas intertextuales aquí reseñadas.

El primer capítulo se centra en el arte de la cita en la Edad Media, atendiendo a la tradición mediolatina (así, el *versus cum auctoritate* o los himnos) y a la romance (se valoran las moaxajas con la incorporación de la jarcha). Son los antecedentes y los modelos de una amplia producción literaria que se consolidará con el paso del tiempo: la *cantio cum auctoritate*, de origen trovadoresco, se documenta en los ámbitos francés y occitano; se desgranar, así, los primeros

textos estudiados: Foixá, Vidal de Bezaudun, Cerverí de Girona, Ermengaud. Se valoran, luego, las *chansons avec des refrains* o las *chansons à proverbes*, el *roman* francés con inserciones líricas (con el *Roman de Fauvel* como principal creación) o las farsas (*Aucassin et Nicolette*). En el ámbito ibérico, el arte de la cita tiene su origen en la poesía gallego-portuguesa, en la *cantiga de seguir*, ligada al *contrafactum* provenzal, ya que se tiende a repetir o la melodía o el texto o el *refram*; estos poemas se dirigen a marcos en los que los receptores son capaces de apreciar estas citas o de reconocerlas; del mismo modo funcionan las *novas rimadas* catalanas, de carácter narrativo y de estructura alegórica. En relación a la glosa, la eclosión del género se inserta en una tradición cultural en que la exégesis era un instrumento de trabajo habitual, aplicado a desentrañar los sentidos de la Biblia; estas técnicas ya se incluían en las *vidas y razos* trovadorescos y llegan hasta el siglo xv (la *Eneida*, la *Commedia* de Dante, la poesía de Petrarca). Se aprecia su uso en la tratadística de esa centuria: glosas compuestas por los propios autores, Mena o don Pedro de Portugal, o bien encargadas a otros letrados, como ocurre con Pero Díaz de Toledo; se valoran, asimismo, las estrategias del comentario medieval, tal y como se aplican en los textos de Berceo o Juan Ruiz. Tomassetti destaca la *Vita nova* de Dante por la novedad que supone el que el poeta comente sus propios poemas desde la experiencia amorosa de la que surgen, así como el *Voir Dit* de Guillaume de Machaut.

El segundo capítulo considera las relaciones entre la poesía y las paremias; en este caso, se pone en juego el proceso de análisis de la interdiscursividad, apuntado por Segre para aclarar la noción de intertextualidad, demasiado difusa tras las aportaciones de Kristeva; la metodología de Segre sirve para definir las marcas tipológicas del subgénero lírico del decir de refranes, ya estudiado por Tomassetti en 2009, conforme al nombre que le había dado Dutton, con anclaje en las *chansons à proverbes*. Los refranes pueden considerarse breves sintagmas o dichos proverbiales provistos de una acusada impronta rítmica. Se advierte que, ya en el siglo xv, comenzaron a acuñarse apreciaciones y definiciones críticas, al ser recopilados por humanistas: el *Seniloquium* o los *Refranes que dizen las viejas tras el fuego*. Además, el recurso había sido valorado por los primeros tratadistas, ya que Vendôme y Everardo el Alemán aconsejaban el uso de las paremias para comenzar el discurso, mientras que Vinsauf y Garlandia consideraban que la inclusión de proverbios correspondía al *ordo artificialis*.

La tipología que establece Tomassetti atiende tanto a las formas explícitas de interpolación –destacando el elemento paremiológico– como a las que plantean un nivel de integración y mimetismo, al fundirse el refrán con el discurso poético. Es valioso, a este respecto, el epígrafe en el que se esboza una aproximación histórica al refrán en su vertiente lingüístico-cultural, considerando la trayectoria semántica sufrida por este término, ya que en los siglos XIII y XIV su significado era el de ‘cantar’ o ‘estribillo’ de una composición lírica, como lo demuestra la

designación gallego-portuguesa de *cantiga de refram*; por otra parte, en el siglo xv confluyen distintos términos para refrán: «fabla, fablilla, pastraña, parlilla, mote, vieso/verso, palabra, retraire, ejemplo, proverbio, fazaña, conseja, vulgar, brocárdico». Para aclarar su evolución semántica se recurre a los principales diccionarios: no figura como lema en el *Universal vocabulario* de Palencia (1490), pero sí en el *Vocabulario de romance en latín* de Nebrija (1492) o en el *Tesoro de la lengua castellana* de Covarrubias (1611), analizándose la falsa etimología que ofrece y que deriva de las *Cartas de refranes* (1545) de Blasco de Garay. La etimología real del término arranca del latín vulgar **refrangēre*, que proviene del clásico *refringēre*, ‘romper’ o ‘partir’; en el área galorrománica se originaron el verbo *refraindre* y el sustantivo *refrait* con el significado de melodía, responsorio litúrgico o conjunto de palabras repetidas. En el ámbito ibérico, en el *Cancioneiro de Ajuda* (c. 1290) aparecen las primeras ocurrencias del término; es, así, factible que el vocablo penetrara en Castilla a través de las cortes de Fernando III, Alfonso X y Sancho IV, ya con un valor metapoético, tal y como lo testimonia el *Arte de trovar* del *Cancioneiro Colocci-Brancuti*, al definir la *cantiga de seguir*. En castellano, la primera aparición del término se verifica en el *Libro de las armas* de don Juan Manuel, en el cantar denigratorio que dedica a su tío, del que evoca sólo el refrán: «Rey bello...». En los siglos XIII y XIV, por tanto, refran no reemplaza a proverbio; ese cambio semántico se produce en el siglo xv, como lo demuestra con un recorrido exhaustivo de diferentes obras en prosa y en verso. La inserción de la paremia en la estructura métrica, junto con la iteración de estas unidades paremiológicas provoca que la acepción de refrán como fragmento lírico repetido y la de proverbio como formulación sentenciosa se superpongan.

Tomassetti se ocupa, luego, de dilucidar el origen y fortuna de esta práctica compositiva, trazando una trayectoria evolutiva del subgénero del decir de refranes, mediante una aproximación histórico-geográfica de este fenómeno literario. Macías fue el primero en componer dos poemas con refranes intercalados, «Cativo de miña tristura» y «Prové de buscar mesura»; le siguieron Villasandino, con una composición, y Gómez Pérez Patiño; las paremias no se designan, sin embargo, como refranes. Se da cuenta del modo en que estos ejemplos influyen en los poetas del *Cancionero de Palacio* (SA7), para valorar ya la frecuencia de esta práctica en los poetas de la generación de mitad de siglo: Santillana, Juan de Mena, Jorge Manrique, Carvajal, Diego del Castillo, Antón de Montoro, luego Pedro de Cartagena y Gerónimo Pinar. Se ofrecen y analizan composiciones para verificar un proceso muy complejo con el que se consigue reforzar o amenizar el discurso lírico.

El continuo análisis de textos —una de las virtudes de esta monografía— posibilita considerar la hibridación de códigos y el fenómeno de la intertextualidad que se verifica en estas composiciones, con la prudente advertencia de que no resulta fácil identificar una única modalidad discursiva de los textos con refranes.

Los marcos textuales son diversos, aunque prevalece el carácter jocoso y festivo del anclaje paremiológico, pero también se testimonian los usos metafóricos. Las paremias desempeñan una función de *argumentum ex auctoritate*, una especie de refuerzo retórico para el tema que se trata en el texto. Los poemas cancioneriles dan cuenta de la hibridación expresiva, de la combinación de registros y de una doble manifestación textual; se percibe una familiaridad entre las composiciones que insertan refranes, pudiendo apreciarse la riqueza del diálogo intertextual; este desarrollo se ejemplifica con el refrán «Porfía mata venado / que no montero cansado», en un elenco de nueve textos; la heterogeneidad de códigos la demuestra la sencillez del refrán que sirve de contrapunto al estilo curial, con el propósito de suscitar la sorpresa en el público. Es importante que se recuerde que los fragmentos paremiológicos no cumplen sólo una función ornamental o contribuyen al virtuosismo formal y estilístico, sino que «constituyen a veces los núcleos temáticos en torno a los cuales se estructura el texto», p. 84, o lo que es lo mismo: funcionan como exégesis que sirven para ilustrar un tema o un motivo. Además, los refranes pertenecen al habla común y cifran experiencias y saberes del conjunto social; por eso, sirven de contrapunto a la literatura cortés. De este modo, el que en principio sería un recurso de construcción poemática original e innovador se convertirá enseguida en una práctica continua por los poetas del siglo xv.

El tercer capítulo se dedica a la morfología y función de la cita poética. Se centra en los llamados decires con citas, un nombre que se apoya en las rúbricas de los cancioneros castellanos, en donde «decir» designa composiciones constituidas por una sucesión indeterminada de estrofas. En estos poemas se conjuntan dos géneros, el decir y la canción; se articularía, así, un subgénero que daría cuenta de una forma de hibridación entre dos tradiciones formales. A este orden pertenecerían la *Querella de amor* de Santillana o el *Infierno de amores* de Garci Sánchez de Badajoz. Su fama se agota a finales de la centuria, pero no el proceso de interpolación y el empleo estilístico de citas, tal y como ocurre en las paráfrasis de textos religiosos, en romances de elaboración cortés o en las ensaladas, que son verdaderos centones de versos de procedencia dispar. Las citas suelen alojarse en el exordio y son presentadas con un verbo *dicendi*, conformando en ocasiones apuntes metapoéticos, pero también hay versos internos de identificación más compleja, con una extensión que puede ir de uno a cinco versos; estas interpolaciones se rigen por dos mecanismos: mediante la perfecta integración métrica y/o métrico-sintáctica, o mediante la inserción de estribillos entre una copla y otra del decir; también son dos las principales tipologías textuales: a) una mínima trama (partida, sueño, testamento de amor) o b) una simple alocución por el poeta, que actúa como personaje-narrador. Se determinan, como en los casos anteriores, las coordenadas histórico-geográficas de desarrollo de este subgénero, atendiendo a los centros de producción poética de la Península

Ibérica; Macías es uno de los primeros autores en ajustarse a este módulo formal; después se cuenta con el testimonio del *Cancionero de Baena*, con varios textos dialogados; aumenta el uso en los cancioneros de la mitad de siglo, en especial en *Palacio* (SA7), que encierra la antología más rica en decires de estribillos; destaca la mencionada *Querella de amor* de don Íñigo; ya en su *Prohemio* había expresado su apego por este tipo de composiciones, mencionando a Jordi de Sant Jordi; varios decires compuestos en el entorno aragonés siguen la estela del poema de Santillana, con estribillos atribuibles a Macías, tal y como se ejemplifica con un elenco de SA7; de este modo, se verifica el carácter lúdico y cortesano de esta práctica compositiva y se demuestra que la corte aragonesa tuvo que ser el centro «más fértil de producción y experimentación de prácticas intertextuales», p. 123, influyendo en los poetas de la segunda mitad de siglo.

Tomassetti examina, después, un grupo reducido de textos con estribillos de carácter oral, a fin de dar cuenta de la intersección que se produce entre el repertorio mélico tradicional y el que deriva de la escuela poética cortesana; tal sucede en el decir de Suero de Ribera, «En una gentil floresta» (ID2475), atribuido en ocasiones a don Íñigo, o en un decir de Francisco Bocanegra, transmitido por el *Cancionero de San Román* (MH1), además de los «juegos trovados».

Es importante valorar estas citas exógenas para apreciar las composiciones construidas en torno a ellas y la fama que podían alcanzar en el ámbito de la poesía cancioneril, pudiéndose establecer relaciones entre obras de diferentes autores, pero que abordan un mismo asunto, incluso con una misma estructura temática; lo demuestra con el cotejo de poemas de Gómez Manrique, Juan Pimentel y Diogo Marcam, poniendo de manifiesto el diálogo literario que se produce entre autores que pertenecen a distintas cortes ibéricas.

El cuarto capítulo se ocupa de la glosa, entendida como cita y valorada dentro del proceso de la *amplificatio*. Su marco histórico se alarga hasta bien avanzado el siglo XVII. Es uno de los géneros líricos peculiares de la poesía ibérica de carácter cortesano, basada en la imitación, en el diálogo poético y en la propuesta de soluciones compositivas ingeniosas. La glosa es una composición que interpreta e ilustra un texto; los versos seleccionados se citan, por lo común, en una posición fija dentro del poema. Esa dimensión dialógica constituye el rasgo característico del género; en sí, supone un acto de reescritura, una reelaboración textual derivada de un proceso hermenéutico. La glosa no sólo reproduce, también sirve para amplificar la estructura del texto del que se parte. Al trazar la tipología de esta modalidad textual, Tomassetti destaca el modo en que el género se caracteriza por la inscripción coherente y orgánica del verso o de los versos citados dentro del poema que los acoge. Aunque puedan darse casos de ambigüedad, por lo común se usan fórmulas enunciativas que destacan el verso glosado. Se trata de poemas que se inscriben en un ambiente cultural caracterizado por la intertextualidad, con tendencia a la paráfrasis y a la amplificación. Además,

según sea la extensión del texto glosado, habrá distintas opciones para la inserción de versos. La unidad textual mínima es la del mote, integrado por uno o dos octosílabos; las glosas de motes poseen la estructura tripartita propia de la canción (estribillo, mudanza y vuelta); se considera una modalidad adecuada para el intercambio poético, engastado en el desarrollo de los juegos cortesanos (así en el *Cancionero general* aparece una sección dedicada a las glosas de motes). Se examinan, también, las glosas de canciones y las glosas de romances; las primeras pueden tener de doce a dieciséis versos, las segundas aparecen cuando el romance se integra en la corte, con versos que se citan de dos en dos, ya a mitad o ya a final de la copla glosadora. Con una menor frecuencia, se han identificado también glosas de villancicos, tardías, al igual que la glosa de coplas o esparsas. Cuando se trata de canciones, romances o decires, el glosador respeta la estructura del texto original y reproduce la composición glosada.

El rastreo de los orígenes de la glosa exige trazar un itinerario entre las distintas cortes ibéricas implicadas en su desarrollo. De entrada, el término «glosa» apunta al ámbito de la exégesis medieval. Los primeros testimonios se localizan en tres cancioneros del segundo tercio del s. xv: *Palacio* (SA7), *San Román* (MH1) y *Estúñiga* (MN54); una composición de *Herberay* (LB2), que remite al romance «Por aquella sierra muy alta» de Diego de Sevilla, es apreciada en especial por Tomassetti. Este conjunto textual se complementa con poemas pertenecientes a *Vindel* (NH2) y a *Salvá* (PN13). Se manifiesta, así, el modo en que, en la corte de los Reyes Católicos, se produce la plena madurez de casi todos los géneros experimentados hasta entonces, tal y como lo testimonia el *Cancionero general*, en donde se localiza el número más abundante de textos que pueden adscribirse al género; entran en el ámbito de secciones de autor o de agrupaciones temáticas, como las llamadas «obras de devoción», pero las que adquieren mayor importancia son las glosas de motes y las de romances, advertidas con rúbricas. Se establecen, así, dos áreas de interés para el desarrollo de estas formas poéticas, la valenciana y la portuguesa, con un minucioso examen de sus principales creadores; se encarece la vitalidad de los círculos valencianos, demostrando con la glosa una actitud a la vez mimética e interpretativa; el ámbito portugués se caracteriza por un afán experimentador, tal y como puede verse en el *Cancioneiro geral* de Garcia de Resende; en el grupo de las glosas de motes, se aprecia la presencia de motes-citas. Tal y como se indica, el texto insertado posee un fuerte poder alusivo, ya que apunta al más amplio al que pertenece. Se trata de una práctica que no responde sólo a un hábito lúdico-dialógico, sino que refleja un impulso imitativo; tanto el uso de la cita poética como la elección de textos responden a un deseo de dignificación literaria.

Con este conjunto de ideas, el quinto capítulo se centra en la noción de intertextualidad; se configura una «historia de la tradición», atenta al fenómeno de la transmisión indirecta de un texto que nace en una obra y pasa a otra. Se trata de

un proceso de difícil examen por las dudas que genera su fiabilidad y que puede darse también en la historiografía, en la épica, en los poemas hagiográficos y en las traducciones. A este elenco se añade el ámbito de la lírica cortés. Tomassetti se plantea la hipótesis de verificar si se puede «rescatar la lírica transmitida en forma indirecta de una posición de inferioridad estemática para convertirla en testimonio equivalente al de la tradición directa», p. 276, válido entonces para ser usado en una *constitutio textus*. Con un análisis selectivo de diferentes poemas considera aspectos relativos a la *recensio*, así como al proceso de la *collatio*, valorando el fenómeno de la *varia lectio*, ya que se puede prescindir de textos que se han corrompido o alterado al pasar de un poema a otro, como lo demuestra con el análisis de un incipit de Macías, «Ay señora en que fiança». También observa en un poema la coexistencia de modalidades disímiles de reproducción de textos exógenos. La importancia de los testimonios de la tradición indirecta es, por tanto, relevante; así lo subraya: «sería deseable y oportuno, a la hora de editar los textos, examinar también las variantes de los testimonios indirectos, para poder evaluar cada vez el efectivo valor estemático de cada una», p. 294. La tradición indirecta de la poesía castellana de los siglos xiv y xv presenta una fenomenología textual que puede dividirse en dos tendencias: la que asegura una reproducción puntual y fiel de los materiales interpolados, la que impone una manipulación de las obras originales para adaptarlas a un nuevo contexto. El que aparezcan ambas modalidades en un mismo autor o en una misma composición invita a la prudencia, es decir a valorar en cada caso la tipología del proceso interpolador, confiando al aparato crítico la información ofrecida por los testimonios, incluidos los indirectos.

Un último epígrafe reúne las conclusiones más significativas del volumen. El análisis de los intertextos que testimonia la poesía cancioneril ha permitido reconocer algunos de los géneros y subgéneros más característicos de la producción poética cuatrocentista. La intertextualidad documenta el dinamismo de la vida literaria en las cortes ibéricas del siglo xv y ofrece un cuadro del canon poético vigente, porque afecta a los poetas más destacados y a los textos más influyentes. Las glosas y los poemas con citas constituyen testimonios valiosos de la tradición indirecta. Se ha considerado que la *Querella de amor* de Santillana es el paradigma de los poemas citadores; en el caso de don Íñigo, buena parte de sus composiciones se asienta en su memoria de lecturas que responden a diversas tradiciones; estos mismos poemas aparecen recogidos en *Palacio* (SA7), una miscelánea que representa la producción de las cortes navarro-aragonesa y castellana. Se trata de una práctica incardinada a las fiestas cortesanas; se constatan, además, redes sociales involucradas en la génesis, el disfrute y la difusión de estos poemas. Entre los autores más citados se encuentran Juan II de Aragón y Diego Gómez de Sandoval, amén de los habituales Macías, Villasandino, Santillana, Rodríguez del Padrón, López de Haro, Sánchez de Badajoz o fray Íñigo

de Mendoza, todos creadores que gozan de un claro prestigio. Cuando decaen la función conmemorativa o el oficio interpretativo se reduce la presencia de fragmentos citados, limitándose o al incipit o a los dos primeros versos. La eclosión de la glosa en la segunda mitad del siglo xv interfiere en el desarrollo de los poemas citadores, pero además van desapareciendo del canon de autores citados los poetas de la primera mitad de siglo. Se postula, también, la existencia de una intertextualidad de segundo grado, verificada entre los poemas citadores o las glosas que asumen los mismos textos o segmentos de textos. Se ha concedido, por lo mismo, singular valor al papel desempeñado por la glosa en la difusión del romance. No sólo interesan las técnicas compositivas de la glosa, sino sus recursos exegéticos.

En resumen, la principal virtud de esta monografía radica en el método de análisis que se practica; es cierto que se tienen presentes los postulados de la Intertextualidad o de la Estética de la recepción, pero siempre apoyan los análisis a que los textos son sometidos; los poemas cancioneriles –sus raíces, sus tradiciones, las citas o las referencias que de uno a otro pasan– constituyen el verdadero objetivo de la obra, tal y como lo demuestran los repertorios con que se cierran los capítulos dedicados a los subgéneros líricos que se examinan, con el elenco de composiciones que ha servido de base para el estudio; los poemas se ordenan por el ID (Dutton) y por el autor. Una extensa bibliografía (pp. 305-339) y un útil índice onomástico (autores antiguos más críticos modernos) convierten el volumen en una valiosa herramienta de trabajo. En suma, Isabella Tomassetti no examina sólo tres modalidades poéticas relacionadas con el fenómeno de la cita, sino que construye, gracias a una prolongada investigación de más de veinte años, un valioso método para acercarse a cualquiera de los géneros de la poesía cancioneril, partiendo siempre de los textos –su anclaje en los cancioneros, su transmisión posterior– hasta llegar a las corrientes de la crítica contemporánea, en las que encuentra un refrendo para el examen practicado, demostrando con ello que el orden de la textualidad es siempre prioritario.

Fernando GÓMEZ REDONDO
Universidad de Alcalá
 fernando.gomez@uah.es